

JULIO CORTAZAR:
VERTICES DE UNA FIGURA COMPROMETIDA

POR

WILLY O. MUÑOZ
Kent State University

Nos proponemos seguir la trayectoria de Julio Cortázar desde su intento de aprehender la esencia de la naturaleza humana hasta su compromiso social, desde su apreciación estética de la realidad hasta su posición ética, para ver cómo su arte lo ha acercado más a sus contemporáneos latinoamericanos. Enfocaremos nuestra atención en dos momentos de su cuentística, "Las babas del diablo" y "Apocalipsis de Solentiname", que identifican la intra y extratextualidad del objeto literario, al autor y al lector, por medio de la lectura. Por medio de la conjugación de estas entidades Cortázar deja sentado su parecer sobre la función y responsabilidad que el artista y, por proyección, el lector deben asumir frente a su sociedad al crear o recrear el arte.

En "Las babas del diablo", Michel, el narrador, al empezar a escribir su relato, tiene una doble intención: primero, sopesa las formas narrativas convenientes que traduzcan cabalmente lo insólito de su experiencia vivida, y al buscar el lenguaje apropiado para su propósito llega a la conclusión de que "nunca se sabrá cómo hay que contar esto"¹. Tal acercamiento plantea una problemática que esconde tras de sí la relación que existe entre el autor y el objeto literario que tiene que ser asimilado por medio de la escritura. Y, segundo, al narrar las circunstancias en las que saca la foto de la seducción, trata de ilustrar cómo, por medio de su arte, pretende atrapar el gesto revelador que todo lo resume; intenta seccionar el tiempo, la vida, pero manteniendo la imperceptible fracción esencial que hace que la fotografía adquiera esa cualidad de memorable. Al enfocar su cámara, Michel no tiene una definida intención moral, a pesar de que intuye la perversidad de las acciones de la mujer². Sin embargo, su neutralidad como artista no es posible, puesto que toda mirada supone una toma de conciencia, un enfoque o perspectiva impuesta por el objeto

¹ Julio Cortázar, "Las babas del diablo", en *Relatos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972, p. 520. Futuras acotaciones de este cuento aparecerán en el texto con la página entre paréntesis.

² Lanin Gyurko, "Truth and Deception in Cortazar's 'Las babas del diablo'", *Romanic Review*, May 1973. 64, 3. p. 211.

y el sujeto³. En efecto, su toma de conciencia le impulsa a intervenir y le brinda a su vez la oportunidad de salvar al muchacho de la seducción. Días más tarde, Michel se da cuenta de la repercusión ética de su acto estético y de su valor social, y concluye que "lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo" (p. 534). Vale decir, el artista reconoce *a posteriori* que su acción conlleva una función ética-moral, actitud que se hace explícita cuando afirma que "aquella foto había sido una buena acción" (p. 534). El arte, entonces, no es nunca un juego intransitivo, nunca es neutral frente a la realidad.

En estas circunstancias, como ya se sabe, la fotografía cobra vida para mostrar lo que pudo haber sido. Entonces, Michel, el artista, supera la limitación de pertenecer a otra dimensión que la de su objeto y entra en la foto para salvar nuevamente al joven. Esta vez su acción tiene una intención moral consciente y no simplemente estética, y así lo manifiesta: "Por segunda vez se le iba, por segunda vez lo ayudaba a escaparse, lo devolví a su paraíso precario" (p. 537). Proponemos, pues, que Julio Cortázar, desde muy temprano en su literatura, está muy consciente del propósito moral de su ficción, y "Las babas del diablo" que analizamos ilustra la poética-ética cortazariana en el sentido de que no sólo muestra la mecánica de la creación literaria sino que por sus intersticios puede llegarse a Julio Cortázar, el hombre. Precisamente durante la temporada de la escritura del cuento, el joven Cortázar admite que a partir de su llegada a París empieza a tener conciencia de su prójimo⁴, y que desde entonces y al margen de toda obligación dogmática sabe, que escribe con una finalidad, que en su escritura considerada como una forma de acción hay una intencionalidad que apunta a la esperanza del hombre nuevo⁵. Pero, para llegar a él, el artista debe primeramente construir puentes que lo pongan en contacto directo con la problemática actual del hombre en el plano de los hechos, debe participar de su destino colectivo e individual y dejar de lado toda búsqueda de esencias que no se vincule al destino del hombre concreto⁶.

Siguiendo este planteamiento, "Las babas del diablo" adquiere un inusitado valor extratextual. Veamos. Michel, el narrador, se identifica con su objeto literario —evento en la isla Saint Louis y sus protagonistas— identificación que va más allá del simple vínculo que relaciona una cosa con otra. En su ensayo "Para una poética" Cortázar teoriza sobre la "ley de la participación", por medio de la cual se anula la biubicuidad de la relación sujeto-

³ José Ortega, "Estructura, tiempo y fantasía en 'Las babas del diablo'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-66, octubre-diciembre 1980 p. 411.

⁴ Julio Cortázar, "Situación del intelectual latinoamericano", *Casa de las Américas*, 45, noviembre-diciembre 196, p. 8.

⁵ Cortázar, "Situación del intelectual", p. 11.

⁶ Julio Cortázar, "Situación de la novela", *Cuadernos Americanos*, 52, 4 julio-agosto 1950, 237.

objeto: "La esencia de la participación —nos dice— consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa"⁷. A este proceso añade otro principio, el de la "capacidad negativa", por cuya virtud se suspende toda función razonante para llegar a una fusión absoluta con la esencia del objeto en cuestión, mediante la participación afectiva en su naturaleza⁸. Esta licantrópía sentimental no está exenta de una dimensión cognoscitiva, aunque la participación en el objeto se efectúe por asalto o irrupción en la cosa⁹. En el acto de conocer, el poeta renuncia a conservar su identidad al sentirse otro a cada paso, y la consecuencia de su enajenación es precisamente la pieza literaria, la que "anula los límites impuestos por la razón, irrumpe en mundos deseados y se apodera de aquellos elementos que enriquecerán ontológicamente al ser que canta"¹⁰, o sea, al artista.

Cortázar y Michel escriben como consecuencia de un extrañamiento experimentado que suscita en ellos un mecanismo de *challenge and response*, de tal forma que sus cuentos son como petrificaciones de ese extrañamiento¹¹, de esa "descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido"¹². Michel, después de participar en la fotografía vivificada y superar toda lógica, se apresta para contarnos lo insólito del suceso. Aquí encontramos otro gran punto de contacto entre Cortázar y Michel: éste acepta sin cuestionar lo insólito de su experiencia, y lo que pretende es hacernos partícipes del enriquecimiento ontológico del que ha sido objeto. De la misma manera, Cortázar nos asegura en varios ensayos y entrevistas que lo fantástico nunca le ha parecido excepcional. La superrealidad o surrealidad no implica niveles o subordinaciones o contradicciones, simplemente se refiere a otros volúmenes de la realidad. Al concebir una realidad con estas particularidades persigue una meta más atrevida: un nuevo sistema de conocimiento, un principio que ofrezca una visión integral del mundo ampliado y homogeneizado¹³. Pero al intentar aprehender esta realidad tropieza con las limitaciones de un lenguaje que sólo está equipado para transmitir

⁷ Lévy-Brühl, *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Buenos Aires: Lautaro, s.f., p. 346, citado en Julio Cortázar "Para una poética", *La Torre*, 7. 1954, 126.

⁸ Ana María Hernández, "Camaleonismo y vampirismo: La poética de Julio Cortázar", en *Julio Cortázar*, ed. Pedro Lastra Madrid: Taurus Ediciones, 1981, p. 81.

⁹ Julio Cortázar, "Casilla del camaleón", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, p. 211.

¹⁰ Saul Sosnowski, "Los ensayos de Julio Cortázar: Pasos hacia su poética", *Revista Iberoamericana*. 84-85, julio-diciembre 1973, p. 661.

¹¹ Cortázar, *La vuelta al día ...*, p. 23.

¹² Cortázar, *La vuelta al día ...*, p. 25.

¹³ Laszlo Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1977, pp. 23-24. En este sentido, lo fantástico "presents itself in a way which we could call interstitial, slipping in between two moments or two acts in order to allow us to catch a glimpse, in the binary mechanism which is typical of human reason, of the latent

lo sólito, que no ha sabido devolver lo inefable al objeto. De ahí la pregunta de cómo contar la experiencia, "si en primera persona o en segunda, usando las terceras del plural, o inventando continuamente formas que no servirán de nada" (p. 520)¹⁴. Cortázar se hace la misma pregunta en "Algunos aspectos del cuento": cómo plasmar la plenitud del hombre en un plano donde "la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal"¹⁵. El lenguaje, pues, no es capaz de capturar la homogeneidad de la concepción de la realidad cortazariana, realidad que pretende reemplazar la caduca bipolaridad existencial.

Cortázar soluciona esta limitación mediante una nueva estructuración del lenguaje, echándose a andar por el camino poético, negando a la ordenación dialéctica, causal del lenguaje, la posibilidad de servir como instrumento de búsqueda de la realidad. Entonces tira por la borda el lenguaje mediatizador, descarta la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia¹⁶; aspirando una y otra vez y por diferentes vías a extraer del lenguaje el máximo de posibilidades semánticas y sugestivas¹⁷ para aprehender la realidad total en sus múltiples contextos¹⁸.

Michel, en sus tres frases tan mentadas, "Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros" (p. 520), también experimenta con la lengua cometiendo obvias violaciones sintácticas para romper los límites impuestos por la concordancia y pluralizar la perspectiva. Tal universalización hace del lector testigo y actor del evento del cuento puesto que la pluralización responde primordialmente al desbordamiento orgánico del cuento que sobrepasa los límites impuestos a la literatura. La anulación de las fronteras entre la realidad y la ficción permite al personaje estar tanto dentro como fuera de lo narrado gracias

possibility of the third frontier, of the third eye". Julio Cortázar, "The Present State of the Fiction in Latin America," trad. Margery A. Safir, *Books Abroad*, 50, 3. Summer 1976, p. 526.

¹⁴ Cortázar mismo en "Del cuento breve y sus alrededores" deja sentado que el génesis del cuento y del poema es el mismo, puesto que ambos nacen "de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen 'normal' de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota". *Ultimo Round*. México: Siglo XXI Editores, 1969, p. 42.

¹⁵ Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas*, 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, p. 5.

¹⁶ Cortázar, "Situación de la novela", p. 232.

¹⁷ Graciela de Sola (Graciela Maturó), *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968, p. 54.

¹⁸ Julio Cortázar, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura", en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, ed. Oscar Collazos. México: Siglo XXI Editores, 1970, p. 75.

a la biubicidad. Michel se encuentra en la ficción como objeto del cuento, como fotógrafo, y luego cuando el choque real entre los fotografiados y él se repite en el estudio en el momento en que la foto adquiere vida y sus objetos irrumpen en la realidad. En esta disputa Michel es herido por el personaje de la fotografía y la prueba irrefutable de lo insólito es el hecho de que se está muriendo¹⁹. Entonces, en esa transición entre la vida y la muerte, desde fuera ya de la ficción aunque sufriendo las consecuencias de ella, decide contarnos el suceso movido por el extrañamiento experimentado cuya concretización es el cuento que leemos.

Michel narra su experiencia como si fuera un hecho ocurrido a otro, a Michel, el personaje. Este desdoblamiento de narrador y personaje cuando ambos son uno presenta problemas de identidad al que narra. El "tú" y el "él" son uno mismo; el "él" y el "yo" también son uno, y así devienen "nosotros". "Por eso se reitera "Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido" (p. 522). La constante fluctuación y fusión de la perspectiva narrativa entre la primera y tercera personas del singular conducen a la destrucción de la muralla que existe entre la realidad y la ficción. Esta bipolaridad es ahora un continuo por donde transitan los dos entes que se encuentran dentro y fuera de la ficción, enriqueciéndose ontológicamente por el hecho de constituir dos aspectos de un doble²⁰. El narrador y el personaje resultan el único objeto del cuento: son simultáneamente espectador y actor, narración y acción; representan el decir y el hacer. Tal biubicidad permite que ambos dejen de existir a un tiempo, muertos a manos de otro personaje. Al final del cuento, lo único que queda es la fotografía hecha vida, independiente de su narrador. Cortázar denomina

¹⁹ Cortázar en su ensayo "The Present State of Fiction in Latin America," que se ciñe más bien a la literatura fantástica de la región de La Plata, realiza precisamente el concepto de la elasticidad del tiempo, que se opone al cronométrico. Cita específicamente el cuento de Borges, "El milagro secreto", donde Hladik es otorgado un tiempo personal de un año para terminar de escribir su obra de teatro. En "El perseguidor" Johnny necesita un cuarto de hora para enumerar todo lo que pensó entre dos estaciones del metro separadas por dos minutos de viaje. "Las babas del diablo" utiliza el mismo recurso: en la breve transición entre la vida y la muerte, Michel narra (piensa) su experiencia desde un *ahora* estático, eterno, diferente de la temporalidad de las nubes que pasan en el espacio y en el tiempo.

²⁰ Marta Morello-Frosch en su artículo "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar" señala que el resultado inmediato del deslumbramiento es "que el yo se observa a sí mismo, se ve como actor y espectador, se sitúa, en suma, fuera de la materia literaria en la enajenación más total; no obstante, retiene su facultad observante y narrativa, de una realidad a la que indefectiblemente ya no pertenece, pero que quiere conocer, pues lo que jamás pierde es el impulso de establecer contactos con esos otros posibles yo, de tocar fondo en esas realidades tan similares y sin embargo remotas". *Revista Iberoamericana*, 34, 66. 1968, p. 33.

“autarquía” a esta autonomía literaria, y lo explica como “el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como pompa de jabón de la pipa de yeso”²¹. Gracias a esta cualidad el lector siente que el autor, narrador y personaje de “Las babas del diablo” son Michel, el culpable de fabricaciones irreales. Nos parece que Cortázar no ha intervenido en esta concepción lingüística, sino que el cuento se ha desarrollado desde dentro y por sí mismo, metáfora que define a la gran literatura.

Las consecuencias de estos artificios literarios se encuentran en la sensación que le queda al lector al término de la lectura, en la medida en que el arte puede adquirir autonomía e irrumpir en lo real y constituirse en instrumento ético al tener los objetos de arte la capacidad de cambiar la realidad. Por analogía, entonces, la ficción que acabamos de leer como la fotografía de Michel pueden cambiar nuestra historia. En este sentido, el lector es también potencialmente testigo activo de una posible ficción que se hace explícita en la realidad. Por eso, el artista al actuar sobre lo real (la ayuda al adolescente) se hace testigo de su mundo y de su tiempo, y puede padecer a causa de su acción estética. Por extensión, igual suerte le espera al lector, también como testigo de la ficción, de la que deja de ser tal para convertirse en prolongación de la realidad, de aquella que manifiesta la realidad en sus múltiples contextos. Al presenciar y experimentar los hechos, el lector, pues, se inmiscuye en lo narrado y viene “nosotros” con el autor, el narrador y los personajes.

La unidad narrador-personaje como la identificación del lector con lo narrado pone de relieve la afirmación del status ontológico del objeto estético y su historicidad, cabe decir, subraya su autonomía existencial. El resultado es que la pluralización de los sujetos en la narración hace que cada uno de ellos, tanto narrador como personaje como lector, al que hay que agregar al autor, pugnen por apoderarse de cada una de las acciones descritas, procedimiento que permite detectar por lo menos dos propósitos encubiertos, nos asegura Carlos Cortínez “el de una cierta universalización de las situaciones que aquí se relatan y el reconocimiento de que la realidad no es unívoca sino variable, y se configura de acuerdo al sujeto que en cada caso la experimenta”²².

Por otra parte, el cuento plantea la problemática central a Cortázar de qué función cumple el artista como testigo²³ de un evento en el que se ventila una

²¹ Cortázar, “Del cuento breve...”, p. 37.

²² Carlos Cortínez, “Ampliando una página de Cortázar. Notas sobre ‘Las babas del diablo’”, *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre 1973, p. 671.

²³ Julio Cortázar en “Situación del intelectual en Latino América” deja por sentado su parecer sobre si el artista tiene la obligación de embarcarse en la acción directa. Nos dice: “Insisto en que a ningún escritor le exijo que se haga tribuno de la lucha que en tantos frentes se está librando contra el imperialismo en todas sus formas, pero sí que sea testigo de su tiempo como lo querían Martínez Estrada y Camus, y que en su obra o su vida (¿pero cómo separarlas?) den ese testimonio en la forma que les es propia”, p. 11. Ser testigo significa aprehender la realidad para luego difundirla artísticamente, exponiendo las texturas internas y complejas de esa realidad ampliada.

definición moral; cual es o debe ser el grado de compromiso y acción que se espera del artista, del intelectual. En este cuento se opta por la intervención directa que por dos veces consecutivas cambia el rumbo de la historia. Cortázar mismo se ha visto varias veces acosado por estas preguntas y siempre ha contestado a sus compañeros de camino y a sus detractores de la siguiente manera. Para él, la responsabilidad del artista debe darse en dos niveles: en la creación artística que expande la realidad en vez de limitarla, y en la conducta personal que se levanta contra la opresión y la explotación del hombre por el hombre²⁴. Precisamente, tanto la creación como la conducta del escritor se hallan plasmadas en el cuento "Apocalipsis de Solentiname". Allí como en "Las babas del diablo" el lector encuentra los aspectos lúdicos y paradójicos propios de su literatura pero esta vez ceñidos a una realidad más palpitante, reconocible a primera vista. Apenas comienza el relato, Cortázar recurre a referencias intertextuales como "qué pasó que *Blow-up* era tan distinto de tu cuento" y extratextuales como "¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido?"²⁵ con el propósito de establecer un paralelo temático con "Las babas" en el plano de la situación del escritor en su sociedad.

Temáticamente, en los dos cuentos, el escritor en una etapa inicial asume una actitud estética en *el modo de mirar* la realidad. Esta primera mirada capta la intimidad de una madre con su hijo o lo bucólico de los cuadros pintados por campesinos. El amor del arte por el arte sugiere esta manera de percepción de la realidad, modo que una vez sometido a los efectos de un escrutinio sostenido revela otros volúmenes de la realidad, un mundo ampliado donde lo sólito y lo excepcional forman un todo homogeneizado. Por la segunda mirada el artista deviene *testigo* de su tiempo, adquiere un compromiso al descubrir nuevas texturas internas de la realidad, al desengañarse de que *la pietà* encubre una seducción, al trocarse los hilos de la virgen en asquerosas babas del diablo, al presenciar azorado las feroces matanzas de los campesinos y los múltiples vejámenes políticos a través de toda la América Latina.

Para reforzar el tema del compromiso del artista para con su sociedad, Cortázar en ambos cuentos utiliza estructuras que como dijimos destruyen las fronteras entre la realidad y la ficción. En "Apocalipsis" hay también un desdoblamiento entre el autor, el Julio Cortázar que vive en París escribiendo, y el Julio Cortázar que viaja extensamente por Europa y América practicando lo que predica, conduciéndose responsable y revolucionariamente. Este narra-

²⁴ Julio Cortázar, "Politics and the Intellectual in Latin America," trad. Mary E. Davis, *Books Abroad*, 50, 3. Summer 1976, 538. Para ampliar el concepto de Cortázar sobre el papel del artista en la sociedad, véase especialmente su debate con Oscar Collazos en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*.

²⁵ Julio Cortázar, "Apocalipsis de Solentiname," en *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1977, p. 79. Futuras acotaciones de este cuento aparecerán en el texto con la página entre paréntesis.

dor-autor, gracias a la "ley de la participación", anula la biubicidad al borrar la dualidad autor-personaje para participar efectiva y afectivamente en su enriquecida unidad ontológica. El conocimiento vivencial adquirido como resultado le permite a Cortázar escribir de "sus" experiencias en París y Solentiname.

Es más, Cortázar establece una unión entre ficción y realidad por medio de referencias a libros, películas, lugares y personajes identificables en la historia presente de hispanoamérica. Una vez más puede transitarse libremente entre ambas esferas por puentes contruidos por el cuentista. Si bien la temática muestra una politización más evidente, que en "Las babas" estaba implícita, la poética cortazariana permanece constante: su ansia camaleónica de *posesión afectiva* como vehículo de *conocimiento* y enriquecimiento ontológico no ha cambiado, sino que se ha humanizado, ha alcanzado un nivel social comprometido: el arte cortazariano se ha hecho más vida²⁶. En "Apocalipsis", en una forma casi teórica, manifiesta su concepción poética cuando narra azorado lo que ve: "... y aunque la foto era borrosa yo *sentí y supe* y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte" (p. 86. El subrayado es nuestro). Nuevamente Cortázar se posesiona de su objeto poético, conservando su capacidad intelectual, pero esta vez sufriendo a causa de su simpatía²⁷.

Cortázar nos presenta estos textos inquietantes para que el lector por medio de la lectura recree y vivifique el contenido de la escritura. Precisamente el cuento "Continuidad de los parques"²⁸ es un mapa de lectura que nos adentra en la interrelación de ficción y realidad. Al seguir el camino trazado por el narrador, el lector se deja ganar por lo narrado, desligándose línea a línea de lo que le rodea, conectando dos mundos que aparecen como inconexos, llegando a ser finalmente coetáneo y coterráneo de lo narrado. Al coexistir con los entes de ficción el lector ha quebrado una imposibilidad explicable por el motivo de los

²⁶ En el cuento, en una especie de aparte, como comentario o crítica interna, Cortázar sostiene este diálogo donde establece la ecuación entre arte=vida. Escribe: "... el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname *si también son vida, si todo es lo mismo*". "Apocalipsis", p. 84. El subrayado es nuestro.

²⁷ Leonor Conzevoy-Cortés llega a la misma conclusión aunque simplemente basándose en el texto del cuento y no en los escritos teóricos de Cortázar. En su estudio manifiesta que el "mecanismo de excitación de ideas subconscientes sólo se produce en el protagonista porque éste comparte con los campesinos latinoamericanos un sustrato cultural [afectivo, diríamos nosotros] que Claudine desconoce". "Julio Cortázar: Las sorpresas de lo cotidiano," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-66. octubre-diciembre 1980, p. 356-57.

²⁸ Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", en *Relatos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972, p. 312-14.

“mundos comunicantes”²⁹. Al destruir estas limitaciones, al ampliar la realidad, Cortázar comparte el presente del hombre, coexiste con su lector³⁰ para entablar un diálogo con él desde dentro de la cualidad magnética del cuento, que entonces resulta aventura compartida.

El diálogo que Cortázar emprende con el lector está destinado a que el relato, la petrificación del extrañamiento, no sólo sea testimonio sino que constituya una provocación para que el lector experimente tal extrañamiento³¹ y participe de la vivencia que originó la escritura. El autor demanda una vigilia activa del lector, desea comprometer su reflexión y, por último, le invita a asumir el papel de cómplice. Como resultado de esta vivencia el lector absorbe el conocimiento que la escritura ha dado al autor y así se enriquece ontológicamente. La comunión entre el cuentista y el lector se opera *desde* el cuento y *no por medio de él*; es decir, tanto el escritor como el lector “urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo”³².

Así como existen marcadas similitudes entre los cuentos que acabamos muy someramente de analizar, especialmente en la continuidad de la realidad y la ficción para incorporar al hombre dentro del texto literario, y lo opuesto, de situar al texto en la realidad histórica del lector, encontramos también significantes diferencias que ilustran el desarrollo de Julio Cortázar como hombre y como artista. En “Las babas del diablo” se vale de un narrador que tiene muchos rasgos autobiográficos, pero Michel es más que todo un ente de ficción, y la experiencia que nos narra posee esa cualidad de lo insólito propia de la literatura fantástica. Por otra parte, el tema de la seducción del menor es más bien ejemplar y puede ser substituida por cualquier otro atentado contra la moral, y su propósito temático es ante todo esteticista y destinado a mostrar la autarquía del arte y su indirecta convergencia en lo real. Mientras que en “Apocalipsis” el narrador es el autor mismo, es Cortázar en persona, si se acepta la metáfora implícita en la convención literaria. Al llevarse la realidad dentro de la ficción, al escogerse como tema un hecho histórico demasiado conocido como para poder tomarlo como “ficción”, se recurre a la narración periodística, abiertamente referencial, que actúa como un llamado directo al lector sobre su mundo actual. Por esta razón, la mutación de las pinturas no es percibida como un hecho insólito sino que más bien nos enseña lo que hay detrás de la aparente tranquilidad de su contenido.

²⁹ Para ampliar el concepto de los “mundos comunicantes” y la relación entre lectores-narradores-personajes, véase el artículo de Oscar Hahn, “Julio Cortázar en los mundos comunicantes. Sobre ‘Continuidad de los parques’”, en *Julio Cortázar* ed. Pedro Lastra. Madrid: Taurus Ediciones, 1981, p. 333-39.

³⁰ Cortázar, “Situación de la novela”, p. 242.

³¹ Cortázar, *La vuelta al día*, p. 25.

³² Cortázar, “Del cuento breve”, p. 44.

Por medio de estas historias, la una ejemplar y la otra más ceñida a lo circundante, el escritor nos lleva al borde del abismo para enseñarnos a mirar; allí nos dice al oído, vale más mirar que pensar, y nos muestra la suprarrealidad de las fotografías que aprehenden la realidad total, aquella desligada de todo razonamiento científico pero preñada de distracciones, de intuiciones y excepciones. Estos cuentos son significativos porque son capaces de actuar en el lector como una especie de *apertura*, de explosión de energía espiritual que quiebra sus propios límites, que proyecta su sensibilidad e inteligencia hacia algo *aglutinante* de una realidad más vasta que la simple anécdota que narra³³. El agravio cometido contra el joven o los asesinatos y torturas son simbólicos de una afrenta y atentado contra nosotros mismos, porque siguiendo la concepción que Cortázar tiene de la realidad, todos vivimos en constelaciones y circuitos que se cierran y nos relacionan con otros al margen de toda explicación racional; aparte de nuestros destinos personales somos parte de una figura que desconocemos³⁴.

Si bien Cortázar no puede actuar directamente como Michel, que cambia la historia por medio de su intervención, fiel a su concepción de escritor se hace testigo de su tiempo, y por medio de su arte nos presenta este testimonio para que se convierta en sendero, en puente, en comunicación tangible, en literatura de vivencias³⁵. El mismo ha señalado que sólo la palabra que trasunte el destino histórico inmediato del hombre, aunque sea de pura imaginación, contendrá de alguna manera indecible ese temblor, esa presencia que despierte en el lector un sentimiento de contacto y cercanía³⁶. En "Las babas del diablo" se provoca el contacto y cercanía por la connotación de la metáfora, de una manera no obvia, mientras que en "Apocalipsis" se los produce de una forma más inmediata y palpable. En este cuento, la insatisfacción de Cortázar se hace más evidente, más política, pero el intento es siempre el mismo desde sus primeros escritos; esto es, la ansiedad del sujeto de ser otro, fenómeno que se ha denominado

³³ Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", pp. 6-7.

³⁴ Luis Harss, *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, p. 278. "Apocalipsis de Solentiname" también tiene estas cualidades, aunque ahora más centradas e intensificadas en la realidad de un pueblo. Y de allá, en ondas concéntricas el agravio se expande por todo el continente latinoamericano sin dejar de lado al hombre como individuo. El aglutinamiento que hace un cuento memorable se logra por medio de la multiplicación de escenas que muestran la represión política a través del continente. La explosión de la realidad lograda por las vistas de la masacre adquiere tal intensidad que la enumeración de los países constituye el reguero de pólvora que proveerá un estallido espectacular y por lo tanto de mayor trascendencia. Detrás de esta intención existe otra, la de enseñarnos a mirar, hacernos saber que las matanzas de Solentiname no son un hecho aislado sino continental, universal, por constelaciones y figuras.

³⁵ Julio Cortázar, "El escritor y su quehacer en América Latina", *Cuadernos Americanos*, 247, 2, marzo-abril 1983, p. 8.

³⁶ Cortázar, "Situación del intelectual latinoamericano," p. 11.

“descolocación”, que “es más bien un estado duradero, un parámetro de la vida del inconformista, quien no está contento con la realidad circundante, rechaza y denuncia las reglas sociales, busca un mundo más amplio e integral para salvar lo verdaderamente humano”³⁷.

En conclusión, digamos que la politización de su literatura no resta connotaciones universales al mensaje, sino que Cortázar utiliza ahora lo inmediato como metáfora de esos valores. Tampoco le resta intencionalidad estética, que es precisamente el efecto universal de las formas narrativas. Toda su literatura, entonces, producto de su imaginación, abre nuevas posibilidades de ser, nuevas expectativas éticas y audaces apreciaciones estéticas. Su ficción representa el medio y el objeto que une al poeta con aquello que canta, al lector con el texto y, finalmente, al lector con el poeta y sus ansias. Este diálogo fraterno, de camaradería, vincula al lector con el hombre con quien convive en un tiempo histórico al mismo tiempo que le expande sus posibilidades ontológicas a partir del extrañamiento literario. Y el fin último de esta literatura no es ya la búsqueda del hombre nuevo, de aquel ser genérico, sino para que cada hombre se una con su prójimo en un estado de comprensión y comunicación: ésta fue precisamente la finalidad de la vida de Julio Cortázar.

³⁷ Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, p. 32.

